
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

إيقاع المعنى – معنى الإيقاع

محمد الصالحي

هناك تقطيعان ممكنان للنص الشعري:

-الأول عروضي (بالمعنى الأوسع لكلمة عروض) ودوره منح شكل–بنية النص الشعري ظاهرا.

-الثاني نبري – و قفي، وهو تقطيع موجود في وعي الكاتب والقارئ ، خلاله نخرج من النص لولوج الخارج النصي (1).

هكذا تشتغل داخل القصيدة قوتان كبريان، وهما في صراعهما أو في اتحادها يبنيان القصيدة. في النزعة الأولى (القوة الأولى) تتجلى قوة إيقاعية ، قوة توجه نحو التنظيم الإيقاعي أحاسيسنا المتدفقة، وتوجه انتباهنا إلى فراغات زمنية متساوية بين اللحظات الإيقاعية الأساس. في حين يركز النزوع الثاني (القوة الثانية) كل اهتمامه على محتوى النص. وقد يكون صحيحا أن المكون الأشد دلالة في القصيدة يكمن، تحديدا، في هذا التفاعل (Interaction) المؤسس على الوظيفة البنائية للإيقاع، وعلى دوره الذي يخرق مبادئ متوالية أخرى(2).

لقد ظلت العلاقة بين مقول الخطاب الشعري والإحالة؛ إحالة الشا عر والقارئ معا على واقعٍ خارج النص، وهو واقع يعرفان حيثياته إن قليلا أو كثيرا، احدى أهم المشكلات التي عقدت من محاولة القبض على التمفصلات الإيقاعية في القصيدة وأججت الصراع بين التحليلين؛ اللساني والسميائي للنص الشعري (3).

فالدلالة الشعرية متعددة المراتب، يتداخل فيها اللغوي والسميائي فتتفرع بذلك أركانها لتصير ثلاثة: مُعجمية وسياقية ومقامية(4). إن مكمن الصعوبة في منح الشعر تعريفا جامعا مانعا كامن في كون خطاطته العروضية–التركيبية ثابتة، في حين تتسم المكونات المعنوية التي تملأُ هذه

الخطاطة بالزئبقية واللاثبات (5)، حتى إن حديثا عن كينونة مستقبلية للشعر تبدو دوما أيسر من حديث عن كينونة ماضية أو آنية كما أورد شليجل في L'Athenaeum مثيرا هذه المسألة؛ مسألة ثبات خطاطة النص الشعري العروضية-التركيبية وزئبقية محتوى هذه الخطاطة، منتهيا إلى القول إن التعريف العلمي الأقصر للشعر في مرحلة زمنية ما، هو أنه الشعر الذي اعتبر كذلك في تلك الفترة، بكل ما يشير إليه ذلك من عنت في تحديد النص الشعري من غيره تحديدا مقنعا(6).

إن قراءتنا البيت أو السطر الش عريين لا يتم وفق تقسيمه العروضي إلى وحدات مقطعية صرف، بل وفق ما تربطه خطاطته الصوتية من وشائج عميقة مع بنياته الدلالية فتختلف القراءة باختلاف القراء واختلاف الأزمنة، فتتفاوت بذلك النبور ويتنوع التنغيم وتختلف درجات الإسراع والإبطاء وأطوال الوقف، ذلك أن انتظام التمفصلات الإيقاعية في النص وتناسبها ليس واحدا كما أسلفنا (7).

قد يسعفنا التقطيع العروضي للنص الشعري في تحديد الإطار الإيقاعي العام للنص، لكن الإطار ذاك يبقى من غير معنى في غياب الذات القارئة ذات الشيفرة الاشارية المعقدة. إن دور العروض الأساس يتحدد في تسمية مكونات الإطار الإيقاعي، فقد يساعد العروض القارئ لتلقي بيت أو سطر شعريين بصورة غير مغلوطة، لكنه قد يخفق في جعله يتلقى النص بأشد الطرق تأثيرا. فالعروض نظام خارجي يتكفل القارئ الجيد بتزويده بـ "اللحم والدم" كما يقول ج.س. فريزر (8).

تزداد مهمة القارئ صعوبة عند المنعطفات الإيقاعية الكبرى حيث يغير الإيقاع من استراتيجية اشتغاله محدثا تزحزحا في الخطاطة الصوتية – الدلالية للنص، وهو ما يستوجب تغيير زاوية التلقي. وعادة ما يُحمل الوزن وزر ما يلحق الشعر، عند هذه المنعطفات من انحباس، في حين أن الوزن لازم للنص الشعري وضامن لتشكله الصوتي-الدلالي. يحـ ول الوزن دون تلمس الإيقاع كلما اضطر النص إلى تغيير استراتيجية انبنائه، فيحتاج المتلقي إلى فسحة من الزمن حتى يستوي الميثاق القرائي الجديد. تشترك الشعريات جميعها، في هذه النظرة. يرى جاك روبو (Jacques Roubaud) وهو المنظر الأكبر للـ بحر الأسكندري (Alexandrin) أن كمامة (Oeillères) الوزن الأسكندري حالت دون انبجاس الإيقاع الفرنسي الحق(9). الإيقاع مختبئ في النص وموجود فيه، قوة وفعلا، والشعر الفرنسي، حسب روبو، لم ينتظر ثلاثي الحداثة الشعرية الفرنسية (مالارميه-

رامبو– لوتريامون) حتى يصير موقعا. وللمعلم الشكلاني بريك (Ossip Brik) قولة تضيء ما ذهب إليه روبو، إذ يرى أن الإيقاع الايامبي (Iambique) موجود حتى قبل الشعر الايامبي(10).

الوزن، بمعناه الإيقاعي لا العروضي، لا يفرض قراءة واحدة لذات القصيدة. يتخفف الوزن في النص الموزون من صرامته وذلك لطبيعة في الشعر لا في الوزن. من هنا وجوب الحديث عن الإيقاع الذي هو تنويع على الوزن الواحد. يتيح الإيقاع للقارئ التصرف في ذات الوزن، فتكون من هذا الأخير إيقاعات عدة وفق حمولة النص الصوتية–الدلالية وغنى مرجعيته والاستعداد النفسي للقارئ. فالوزن بمعناه العروضي ثابت، لكنه بمعناه الإيقاعي متحرك ومتعدد. وهو تعدد يتمظهر في النص من خلال النبر والتنغيم وطول المقاطع ودرجة حضور المدّ والتكرار والتوازي و ... لا مفرّ، إذن، أمام الصعوبات التي تطرحها تعقيدات المكونات الشعرية داخل النص من البحث عن تحديد لعلاقة: وزن– إيقاع.

توقف نقاد الشعر وعلماء النفس وعلماء الجمال مليا عند هذه العلاقة، فتنوعت اجتهاداتهم. لكن الأغلبية ترى أن في الوزن ما يجعله ميكانيكيا آليا، مقارنة بالإيقاع. كما أن في الإيقاع شيئا أكثر حيوية من الوزن. الوزن استتباعا، أشد انتظاما وسيمترية وذ و حركة اعتيادية مدركة، في حين أن الإيقاع عنصر مزوبع لكل رتابة، يجنح كل مرة إلى خلط أوراق الوزن وبعثرتها .(11)

يتنضد الإيقاع على الوزن، ولا يمكن أن يكون من دونه. فالإيقاع يدخل اختلالا على الوزن، لكنه لا يهدمه: هجومه مجرد محاولة، تجربة في الهدم تقف عند حدود البعثرة. ذاك أقصى ما يستطيع فعله لكون استمراره في الحضور والاشتغال رهينا بحضور الوزن. إبطال الإيقاع في النص الشعري إبطال لوزنه ، وفي انتفاء الواحد منهما انتفاء الآخر. فالعلاقة: إيقاع– وزن هي علاقة: نظام—خرق نظام، وهما معا؛ أي الوزن والإيقاع، مجردان من كل معنى خارج هذه العلاقة(12).

الطرح أعلاه يذهب إليه كبدي فرغا (Kibédi Varga) الذي يرى أن الحديث عن ثوابت في النص الشعري أمر ممكن شرط أن ينظر إليها باعتبارها ثوابت ديالكتيكية. هكذا فثوابت النص الشعري حسب هذا الباحث هي "الحركة والتوقف— الجريان الصوتي والقافية— بؤرة النص

والمسافات الفاصلة بين مكوناته، وأخيرا علاقات هذه الثوابت المتحركة جميعها بالجهد المبذول من طرف القارئ المدعو إلى ملء فراغ اللاتوازن واللايقين الذي بثته فيه القصيدة (13).

القصيدة، وفق هذا المنظور، شيء قائم الذات، لكنه لا يكف، أبدا، عن التكون. القصيدة قائمة الذات لغة، ودائمة التحول قراءة وإنشادا. من هنا فثوابت القصيدة ، وهي ثوابت ديالكتيكية كما أسلفنا، تتأسس انطلاقا من الإنشاد الذي يكون أشد غنى وتأثيرا وتحريكا للعاطفة الإيقاعية في نص جدلي يصل فيه التفاعل الصوتي – الدلالي أقصاه فيتردد الوقف ويتنوع ويسود، مقارنة بنص جمعي (Associatif) حيث رتابة النغم وسيمترتيه يحتفظان باستقلالية واضحة للملفوظات والصور.

وعكس النظرية التقليدية التي تحدد علاقة الوزن بالإيقاع في الظواهر النبرية، فإن العلاقة بين الاثنين، حسب فارغا، تعكسها جزئيات النص كلها. إنها علاقة موجودة ما أن تبرز وتتمرأى، أي ما أن يضع الشاعر أو القارئ مكونا من المكونات تحت رحمة هذه العلاقة. إن الانتظام الوزني ليس أكثر طبيعية من اللانتظام الإيقاعي: إنهما يتفاعلان لإدراك المطلق وبلوغ المثلة (14).

حضور الوزن في النص كاف لتحسيس القارئ بهوية النص الشعري. يخلق الوزن أفق انتظار؛ الإيقاع مدعو للاستجابة له. لا وج ود للإيقاع بمعزل عن الوزن، لكن الوزن بدوره قد ينتفي كلما افتقر إلى الزمن الكفيل بجعله مدركا لدى القارئ (15).

نحن، إذن، أمام صراع نصي وهو ثابت من ثوابت النص الديالكتيكية حيث تتقاطع رؤيتان؛ رؤية جامدة تستوجب حركة خطية آنية ، ورؤية دينامية تجمع إلى سيرو رتها الخاصة، إلى انتشارها في ثنايا النص، ثابت القصيدة الديالكتيكي الذي هو متطرف ومطلق، والإنجاز الذي هو متدرج ونسبي (16) .

القصيدة من هنا، وانطلاقا من ديالكتيكيتها، إنجاز مفترض. إنها إمكان متأ رجح بين قصدية الشاعر وإنجاز القارئ. بين النجاح والفشل. إن القصيدة، يقول فارغا، لا تصنع ولا يقبض عليها. إنها ممكنة الوقوع. ليست افتراضا، بل إنها حقيقة مفترضة، لكونها تسعى إلى تحقيق اللامتحقق (17).

الذات الكاتبة القارئة هي ضامنة الإيقاع في النص، لكون المعنى معنى الذات. لا يوجد المعنى إلا بالذات ولها (18). هكذا تجعل العلاقة، علاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات في الخطاب، الوزن ثانويا. يفرض الإيقاع الوزن وليس العكس. يتحرر الإيقاع من شرنقة الوزن لأن الذات هي التي تكتب وهي التي تستقبل. تضع الذات المعنى في النص وفق شروطها وتستقبله وفق شروطها لا وفق شروط الوزن. المعنى في النص هو نشاط وحيوية الذات في النص. والإيقاع إنما ينظم المعنى وفق حركة الذات (19)، يوزع آمالها وآلامها. أي إن الإيقاع تجل للذات في النص. نظرية الإيقاع، تبعا، داخل الخطاب، هي نظرية الذات في الخطاب بشكل تستوجب معه هذه تلك وتتداخلان. تتمرأى الذات في اللغة أكثر من غيرها لأن اللغة هي العنصر الأكثر ذاتية، ولأن الإيقاع هو من ينظم الذات في اللغة وفي الخطاب(21).

يزن الوزن أزمنة خيالية ليست أزمنة الذوات، أي ل يهست أزمنة المعنى(22). من هنا فالوزن جزء من كل أشمل هو الإيقاع. وهذا الأخير من الخطورة والشمولية حتى إنه يصعب تركه بين يدي الوزن (23). الإيقاع "توقيع القصيدة، كما ير جاك روبو(24)، لأنه هو الدال عليها، المائز لنوعها وجنسها والفارض لطبيعة تلقيها. بقول موريس بلانشو على لسان هولدرلين: "عندما يصير الإيقاع أداة التعبير الوحيدة في النص، آنذاك فقط نكون أمام شعر"(25). ويجيب ألان Alain عن سؤال ما الشعر؟ بكونه نوعا من الإنشاء الأدبي يتأسس ويتغذى على الخصائص الفيزيولوجية للذات، وعلى الدقائق الصوتية الخبيئة في اللغة (26)، فيعثر بذلك على طبقات من المعنى مجهولة ويمنح لحظة القراءة قوة يستعصي على المتلقي إدراك أسبابها.

ليس الإيقاع نسخة من المعنى، وليس ترميزا، إنه تمثيل غير سيميوطيقي للذات السابقة على المعنى (27). أي إنه ليس جاهزا ولا قارا ثابتا. ينهض الإيقاع على المعنى لكنه لا يتركه ثابتا واحدي الاتجاه. تتعدد القراءة والإيقاع واحد. في النص تعدد إيقاع لا تعدد إيقاعات (28). يرى مونطيني (Montaigne) أن الإيقاع الجيد لا يصنع القصيدة الجيدة، لأن الإيقاع ليس سابقا على النص(29). الإيقاع تنظيم المعنى داخل الخطاب، كما أنه تنظيم الذات كخطاب(30). هو ضامن سلامة الجسد في اللغة.

ومن فرط ما الإيقاع ذاتي لا يتم الانتباه إليه(31). يدرك الخطاب الشعري من هذا التماس الصعب بين الذات والخطاب. لا الذات وحدها ولا الخطاب وحده. حتى اللغة لا تدرك أسرارها من خلال علوم اللغة او نظرية اللغة فقط، لابد من الانثروبولوجيا(32).

ليس الإيقاع جزئية شكلية في النص، بل هو موزع ومنظم مكونات الخطاب النصية والخارج نصية. وبما أن الإيقاع يوجد في اللغة؛ في الخطاب، فهو إذن، تنظيم للخطاب(33). وبما ان الخطاب لا ينفصل عن معناه، فإن الإيقاع لا ينفصل عن معنى الخطاب. إن الإيقاع هو منظم المعنى في الخطاب، وبما أنه تنظيم للمعنى، فإنه ليس معزولا أو مركونا (Juxtaposé) (34). يُصنع المعنى من كل مكونات الخطاب. لذا فالإيقاع، في خطاب ما، ترشح منه دلالات متعددة أكثر من دلالات الكلمات. فاللغة هي العنصر الأكثر ذاتية، أي هي التي تنبئ بأحوال النفس أكثر من غيرها، لأنها تجعل المتلقي (قارئا أو مستمعا) ينفعل بالذي يتلقاه، يتمتمه لاهيًا به، مَلهوًا به (35).

اندغام الإيقاع في المعنى والذات، واندغام الذات والمعنى في الإيقاع، من غير أسبقية ولا مفاضلة، يجعل من الإيقاع تمظهرا لطريقة الإرسال أكثر من الإرسالية ذاتها. من هنا ، فإن الإيقاع هو الدال الأبرز(36). إنه يشمل، إضافة إلى الملفوظ، المعاني التحتية واللغة الباطنية(37). ليس الإيقاع دليلا. إنه يبرهن على كون الخطاب غير مصنوع، فقط، من أدلة، وأن نظرية اللغة تستدعي أكثر نظرية التواصل(38). لأن اللغة تشمل التواصل والأدلة، ولكن أيضا، الأفعال والعلاقات بين الأجساد وكل ما لا يصل إليه الدليل(39)، فيجلعنا نسير من لثغة إلى لثغة. هكذا يصعب إيجاد سيميوطيقا للإيقاع. الإيقاع مسألة ضد سيميوطيقية(40).

يبين الإيقاع أن القصيدة غير مصنوعة من أدلة كما ترى اللسانيات(41). إن القصيدة تمر عبر الأدلة. هذا هو درس الإيقاع. الإيقاع، استتباعا، هو الع نصر الأنثروبولوجي الأكبر في اللغة، أعمق من الدليل(42): لأنه يتجاوز نظرية الدليل نحو نظرية الخطاب. مارّا من الأدلة يجذب الإيقاع إليه اللغة م ع كل حواشيها الجسدية. يجعلنا الإيقاع ننتقل، غصبا، من المعنى ككلية ووحدة وحقيقة إلى المعنى الذي ليس وحدة ولا كلية ولا حقيقة (43). ليست هناك وحدة إيقاعية. ليست هناك وحدة ذات. هذه الوحدة لا يمكنها أن تكون إلا شذرية ومفتوحة ولا نهائية. إذا كان هناك رابط بين المعنى والذات والإيقاع، فالاشتغال على واحد منها يعني الاشتغال عليها جميعا. هكذا يؤزم

الإيقاع نظرية الدليل في الشعر (44). وإن كانت نظرية الدليل قد استمرت زمنا طويلا، فليس لأنها نظرية لسانية، بل لكونها، قبل ذلك براغماتية ونظرية سياسية: نظرية دولة ونظرية عقل. من هنا كانت البنيوية الوعي الخلاق لنظرية الدليل (45).

ليس الإيقاع سابقا على النص، إنه يرد النص فجأة. لا يطرأ الإيقاع على النص، بل ينشأ بنشوئه، فيتلبس الأول الثاني والعكس(46). يرى Meyman أن الإيقاع الدخيل على النص الشعري أشبه ما يكون بزيت يطفو على صفحة ماء(47). إن الخطاب الشعري لا يحتمل الزخارف البلاغية ولا التغييرات العروضية ولا التعديلات الأسلوبية أو تعديلا في هندسة أبياته وأطوال أسطره أو... بل يستلزم تقويما وخضخضة كاملين لعناصره المكونة؛ صغيرها والكبير (48). وهو ما يؤكد أكثر نشوء الانتظام الإيقاعي الشعري من طبيعة في اللغة ذاتها ، لا من نموذج نظري قسري خارجي. هذه المسألة دفعت أندريه بيلله (A.Bely) إلى القول بعدم وجود التقطيع العروضي أصلا(49). وهي استحالة يحدد باحث آخر هو ماس (Mauss) أسبابها في صعوبة ضبط مكونات الوزن الصغرى، فيصعب معرفة المقطع الطويل م ن القصير وهي استحالة تفضي إلى استحالة معرفة ال بحر العروضي(50). إن عمل الخليل بن أحمد، وعمل نظرائه في الشعريات ال كبرى، إذ يبرز المداميك الإيقاعية (العروضية) المتمثلة في التفعيلات البارزة بأسمائها ونعوت تغيراتها يخفي، في ذات الآن، النويات الإيقاعية التي عليها ينهض الإيقاع. من هنا عجز القراءة العر وضية الصرف عن الكشف عن تمفصلات الإيقاع الأساس لاكتفائها بالجانب الأبرز من بنية أشمل وأشد تعقيدا.

لا يكتب الشاعر وفق مفاهيم جاهزة، لكن وفق ضرورة نصية داخلية. إن الإيقاع هو انخراط الذات في تاريخيتها(51). كما أن القارئ لا يقرأ وفق مفاهيم. ذواتنا هي من يقرأ. ولأن الذات هي البداية والختام، فإن المقاربة اللسانية والتحليل الموسيقي والترجمة تخفق في وضع اليد على سر الإيقاع الشعري.

فليس لأننا غنينا القصيدة صار للإيقاع نفس المفهوم في القصيدة وفي الموسيقى. وليس لأننا توقفنا عن غناء القصيدة أصبح للإيقاع في القصيدة مفهوم مختلف عن الإيقاع في الموسيقى. إن الأمر يتعلق بمفهوم الإيقاع في حد ذاته. يختلف الإيقاع هنا عنه هناك اختلافا جذريا. الإيقاع في

الشعر مختلف لأنه لغة، ولأنه في اللغة. ينحدر تاريخ الإيقاع من الموسيقى، لكن اللغة لا تنحدر من الموسيقى(52).

يرى ألان (Alain) أن توزيع الوقت هو الأساس في الإيقاع الموسيقي، ولهذا فحتى لحظات الصمت متساوية. أما في الشعر فالأمر مختلف إذ تتفاوت لحظات الصمت حسب القارئ أو المنشد(53). فإذا نحن قسمنا عملا موسيقيا إلى وحدات ذات أزمنة متساوية فإن الوزن يتشكل من سيرورة واحدة مكررة؛ من زمن قوي فزمن ضعيف. أما إيقاع النص الشعري فيستجيب لقانون آخر، إنه لا يعرف الزمن القوي ولا الزمن الضعيف، فهو مكون من جمل أقل أو أكثر طولا، من مدد متفاوتة، من أزمنة أقل أو أشد بروزا(54). فالوزن في الشعر جزء من المعنى، وليس مكونا أضيف إلى القصيدة من خارجها، لهذا ينتمي إلى علم اللغة، لا إلى علم الموسيقى(55). تنقل إليزابيث دْرُو عن پُوپْ (Pope) قوله: إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى. إن الجرس يسند المعنى وليست له قيمة جمالية في حد ذاته" فلذة إيقاع الشعر الحسية جزء من اللذة العقلية لكونها لا تطرق الأذن مجردة من المعنى كما الإيقاع الموسيقي.

هذا الرباط الجدلي بين إيقاع الشعر ومعناه هو ما جعل الوزن مجرد دال من دوال النص التي قد تحضر في النص وقد تغيب، وهو ما يؤكده التقطيع العروضي لجمل النص الذي هو تقطيع موسيقي لا معنوي لبعده عن ربط الوزن بالمعنى بشكل يوحي بأننا أمام إعداد موسيقي لا أمام تقطيع لكلام ذي معنى (56). و إضافة إلى الموسيقى، نستدل على كون النص الشعري نصا مفتوحا، غنيا وأوسع من الدليل و ذا ثراء مرجعي شاسع، بما تقدمه نظرية الترجمة؛ ترجمة الشعر من أفكار.

إن المعنى الأوحد في النص هو إيقاع النص. والإيقاع لا يترجم. إن خبرا معطى، أي مضمونا ما، بالمعنى الأبسط لكلمة مضمون، لا يمكن أن يبث أو حتى أن يوجد خارج شكل ما. بإنقالنا القصيدة إلى الخطاب اليومي نقضي على البنية ، وبالتالي فإننا لا نوصل الرسالة الشعرية إلى المتلقي (57). لو كان التلخيص أو الترجمة ممكنا لاكتفينا بقراءة النصوص الشعرية ملخصة وذاك أفضل. الذي يبحث عن شعرية النص في تلخيص (ملخص) النص، يرى يوري لوتمان، شبيه بمن يبحث عن هندسة (Plan) منزل في جدار من جدران البيت ، في حين أن هندسة البيت تكمن في

كل البيت(58). قارئ الشعر المتمرس إنما يبحث في الشعر عن حقيقة جمالية لا يمكن قولها نثرا، لا يمكن قولها بغير الشعر (59). فالقصيدة لا تقيم في الدليل لأنها دائمة الخروج عن سياجه. فلو كان الأمر كذلك لاستطعنا ترجمتها نثرا داخل لغتها الخاصة، وذلك، كما أثبتت التجربة، مستحيل(60). فليس النص الشعري وعاء ؛ بل إنه نفسه الإيقاع. هذا ما يؤكده طرحنا سؤال المعنى في النص، فالمعنى، هو ما يتبقى من النص بعد ترجمته(61). إنها الحصة المنفلتة المتأبية على الترجمة. لا يستطاع ترجمة الشعر لأن الإيقاع يسري في جسد النص كله، يجتازه ويخترقه بشكل لا يمكن معه للإيقاع أن يكون شيئا آخر غير الخطاب، وللخطاب أن يكون شيئا آخر غير الإيقاع. الإيقاع هو وظيفة مكونات النص، صغيرها والكبير، ظاهرها والخفي(62).

لم يسلم التحليل اللساني للشعر من انتقادات تصل أحيانا حد التسفيه(63). ومهما تكن تمظهرات قصور هذا التحليل الذي لا تخفى، رغم ذلك، أهميته القصوى ودوره الأكيد في الكشف عن جزء هام من آليات انبناء النص الشعري وكشف علائقه الظاهرة والخفية، فإن حضور التوازي، الذي رام هذا التحليل توصيف الخطاب الشعري به، في الشعر وفي غير الشعر، هو الانتقاد الأبرز الذي ووجه به. ولعل في انتقادات مولينو وطامين وريفاتير، تمثيلا لا حصرا، ما يؤكد هذا الزعم. ولطالما قدم تحليل باكوبسون وكلود ليفي ستروس لقطط بودلير دليلا على هذا القصور.

التوازي، إذن، هو المشجب الذي علقت عليه التيارات المنتقدة للاتجاه الألسني في تحليل النص الشعري كل أوزار هذا التحليل لكونه، في نظر هذه التيارات، قاصرا عن تحديد ماهية الشعر الإيقاعية وخصائصه الأجناسية. إن مفهوم التوازي، وإن كان يصلح دعامة للكشف عن أسرار النسيج النصي، يحتاج إلى توسعة ليخرج من شرنقة اللسانيات. هكذا يعتبر يوري تينيانوف (Tynianov "التوازي" مفهوما خطيرا لأنه من الصعب اعتباره مدماك النص الشعري، لكون هذا الأخير دينامية ليس للكلمة ولا لأدنى مكون لفظي فيه وضعية قارة. فالذي يحدد حسب تينيانوف وضعية الكلمة هو السيرورة الدينامية للعمل، للإيقاع، حتى إنه يكفي أن يرد ما يشير إلى المعنى الذي تحمله كلمة ما حتى نعرف أن الأمر يتعلق بذاك المعنى، فنعامله كمرادف له. ليس في الش ع إلا الدينامية(64).

وحدة النص الشعري ليست كلا متوازيا مغلقا، بل مجموعة دينامية في تنام. الشكل الدينامي لكلمات النص لا يتأتى من مجرد جمعها، بعضها إلى بعض، لكن من تفاعليتها، وبالتالي من وضع مجموعة في خدم ة مجموعة. من هنا ، فإن الشكل هو التدفق، هو العلاقة بين ال عامل المهيمن والعوامل التابعة (65).

ملفوظات النص الشعري، والحالة هذه، تتبادل التأثير والتأثر، كما لو أنها خاضعة لميثاق سري بفعل المجاورة، ما يبيح لكلمة أن تنوب عن مجموعة كلمات. وقد يكون العنصر الشكلي البسيط، أحيانا، هو من لعب الدور الأساس في تغيير المعنى وتعضيد نسيج النص الإيقاعي ضمن العوامل الأخرى كلها(66).

وبعد أن يورد تينيانوف انتقادات ساران (Saran) للمقاربة الأكوستيكية للإيقاع التي دحض من خلالها إمكان تلخيص كثافة الإيقاع في مكون إيقاعي واحد ، يستنتج تينيانوف أن النظام الوزني المثالي يكون خبيئا، قليلا أو كثيرا؛ فقوة الإيقاع ليست في اطراد الوزن، بل في الاستعمال الدقيق للعوامل المتصارعة. الإيقاع، يستنتج تينيانوف، أركيولوجيا دينامية متفاعلة. إنه صراع مكونات، وليس ترابطا (68).

****

الهوامش

1- Lotman, Iouri, la structure du texte artistique, traduit du Russe par Anne fournier et autres, ed. Gallimard, 1973 , p : 230.

2- Tynianov Iouri, le vers lui-même , les problèmes du vers, traduit du Russe par Jean Durin et autres Collection 10 18,p.53

3 – ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988 ، ص 78.

4- عبد السلام المسدي، فصول ، المجلد 16، ع 1، صيف 1997 ، ص 23.

5- تينيانوف، مرجع سابق ص ,118

6- تودروف، عن مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، العرب والفكر العالمي، ع3، صيف 1988، ص .112

7- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل ج ذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974، ص .138

8- موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 423.

9- Meschonnic Henri, critique du rythme, édition verdier, Paris,1982, P : 205.

10- نفسه ص: 147.

11- Varga Kibédi, Les constantes du poème, picard 1977 , P : 241

12- نفسه ، نفس الصفحة.

13- نفسه، ص : 270.

14- نفسه، ص : 241-.242

15- نفسه، ص : 243.

16- نفسه، ص : .270

17- نفسه، ص : .271

Meschonnic, critique du Rythme, op ; cit, p : 71.--18

19- نفسه، ص : 72.

20- نفسه، ص : .648

21- نفسه، ص : 217.

22- نفسه، ص : .215

23 - نفسه، ص : 521.

24 - نفسه، ص : 108.

25- نفسه، ص : 125.

26 نفسه، ص : 657.

27- نفسه، ص : 98.

28- نفسه، ص : 146.

29- نفسه، ص : 148.

30- نفسه، ص : 217.

31- نفسه، ص : 647.

32- نفسه، ص : 651.

33- نفسه، ص : 70.

34- نفسه، ن.ص.

35- نفسه، ص : 71.

36- نفسه، ص : 72.

37- نفسه، ص : 73.

38- نفسه، ن.ص .

39- نفسه، ص : 72.

40- نفسه، ن. ص .

41- نفسه، ن. ص .

42- نفسه، ص : 73.

43- نفسه،ن. ص.

44- نفسه، ص 192.

45- نفسه، ص : 16.

46- نفسه، ص : 131.

47- نفسه،ن. ص .

48- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط 1، 1988، ص: 60.

49- Lotman , op ;cit,p : 207/ ،

50- كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص : 147

51- Meschonnic, op.cit, P 648

52- نفسه، ص :121

53- نفسه، ص : .137

54 - نفسه، ص : 133

55- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، ط 1، 1986 ، ص: .32

56-المصطلح النقدي، مرجع سابق،ص : .426

57 - Lotman, op.cit, P 69

58- نفسه، ص : 40.

59- نفسه، ص : .62

60- هنري ميشونيك، نظرات في الشعر الفرنسي الراهن، ترجمة مصطفى نادر، مواقف ، ع 55، صيف 1988، ص: .150

61- Lotman, op.cit, P 69

62 - Meschonnic, op.cit, P : 109

63-محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، جار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1982، ص: 13.

64- Tynianov, op.cit, p : 43

65- نفسه، ن. ص .

66- نفسه، ص : 124.

67- نفسه، ص : .63

68- نفسه، ص : 53.

****